

Teoría medieval del símbolo

Florentino Aláez Serrano

Universidad Complutense de Madrid

fjalaez@notariado.org



Resumen

La Edad Media descubre la potencia estética del símbolo como elemento productor de belleza y de fealdad, que conducirá a Juan Escoto Eriúgena y a Hugo de San Víctor al simbolismo estético, que afirma que la belleza del mundo es símbolo de la belleza de Dios, y metafísico, en cuanto el mundo corpóreo es símbolo de Dios. Pero Alberto Magno y Tomás de Aquino, que incorporan a su pensamiento la estética de la proporción y la estética de la luz, guardarán silencio sobre el símbolo e intentarán desterrarlo de su nueva metafísica de cuño aristotélico.

Palabras clave: estética; neoplatonismo; simbolismo

Abstract. *Medieval Theory of Symbolism*

The Middle Ages discovered the aesthetic potency of the symbol as an icon of beauty and ugliness. This theory led John Scotus Eriugena and Hugh of Saint Victor to the aesthetic symbolism that asserts the beauty of the world as a symbol of the beauty of God, and to the metaphysical symbolism, when the corporeal world is a symbol of God. This notwithstanding, Albertus Magnus and Thomas Aquinas—who incorporated into their (system of) thought the aesthetics of proportion and the aesthetics of light—remained silent about the power of symbolism and tried to banish it from their new Aristotelian metaphysics.

Keywords: aesthetics; Neoplatonism; symbolism

La tesis que pretendo defender aquí se puede resumir en pocas palabras: el simbolismo, como teoría explicativa de la belleza y del arte a partir de la idea de símbolo, es una invención de la Edad Media que surge dentro de la filosofía neoplatónica medieval y que, precisamente por ello, Alberto Magno y Tomás de Aquino intentarán olvidar y desterrar de su nueva metafísica de cuño aristotélico.

Es cierto que la Antigüedad conoció la alegoría, en su doble vertiente de figura literaria y de procedimiento hermenéutico (cf. Curtius, 1948, vol. I: 292-294), pero nunca pretendió cimentar sobre ella una reflexión teórica acerca de su valor estético. La distinción entre símbolo y alegoría es del siglo XVIII (cf. Mortara Garavelli, 1988: 299), en la Edad Media eran términos equiva-

lentes. En cualquier caso, el símbolo medieval es mucho más que una simple figura retórica.

Hay manuales que transmiten la idea de que en la Edad Media hubo una única estética, una sola manera de sentir la belleza. Para ello, se apoyan en filósofos distantes, muy distantes los unos de los otros. Por el contrario, yo pretendo marcar los límites que separan las estéticas medievales, a pesar de que sean compatibles entre sí y de que casi siempre se superpongan en proporciones diversas.

El concepto medieval de belleza se compone de tres elementos, que darán lugar a otras tantas corrientes de pensamiento: la armonía (*consonantia*), el esplendor (*claritas*) y el símbolo. El primero, que origina la estética de la proporción, procede de la filosofía antigua (*vid.* Tirado San Juan, 2013) y, en concreto, de los pitagóricos y de los platónicos, que conciben la armonía como la unión de lo diverso. La estética de la proporción es meramente cuantitativa y no logra explicar el placer que el hombre medieval siente cuando contempla la luz y los colores. Para salvar este escollo surge el segundo de los elementos, el esplendor y, con él, la estética de la luz, cuyas líneas maestras traza el pseudo Dionisio en *De los nombres divinos* IV, 7, a partir de Plotino (*vid.* Piñero Moral, 1996), que afirmaba que «la belleza consiste más en el resplandor que refulge en la proporción» (Plotino, 1998, vol. III: 454). La estética de la luz tiene, por lo menos en su origen, un sentido místico. El éxtasis es para Plotino una experiencia luminosa: «[...] la visión, inundando sus ojos de luz, no hace que por mediación de la luz vea otra cosa, antes bien la luz misma era el objeto de la visión [...]» (Plotino, 1998, vol. III: 478), «y entonces es cuando es posible ver a aquél y verse a sí mismos según es lícito ver: a sí mismo esplendoroso y lleno de luz inteligible; mejor dicho, hecho luz misma, pura, ingrátida y leve; hecho dios; mejor dicho, siendo dios» (Plotino, 1998, vol. III: 552).

La estética de la luz se hace tangible por primera vez en la arquitectura gótica del siglo XII con la reforma de la abadía de Saint-Denis de París (cf. Pochat, 1986: 134). El abad Suger de Saint-Denis, atraído por el brillo del oro y de las piedras preciosas, inventa la vidriera. Insta a los maestros de obras constructores de catedrales a que abran vanos en los muros para que el templo se inunde de luces de colores (cf. Duby, 1981: 48-49).

El tercer elemento es el símbolo, que da lugar a una nueva estética, compatible con las anteriores, pero diferente, aunque alguna autora como Jèssica Jaques Pi inserta el símbolo dentro de la metafísica de la luz, «que concibe el mundo a imagen de la divinidad, y tiene un rotundo matiz simbólico» (Jaques, 2003: 33).

El símbolo llegará a tener una presencia omnímoda en la vida del hombre medieval, y perdurará a lo largo del tiempo hasta nuestros días, hasta el punto de que Ernst Cassirer (Breslau, 1874 — Princeton, 1945) definirá al hombre no como un animal racional sino como un animal simbólico, que vive en un universo simbólico compuesto por el lenguaje, el mito, el arte y la religión (cf. Cassirer, 1944: 47-49). Y Erwin Panofsky (Hannover, 1892 — Princeton, Nueva Jersey, 1968) inventará una nueva disciplina, la iconología, que tratará

de descubrir y revelar valores simbólicos de la obra arte, más allá de la descripción de significaciones primarias y secundarias, que es lo que venía haciendo la iconografía (cf. Panofsky, 2004: 50).

Toda la estética medieval es simbólica, pero no solo lo es la estética. El mundo entero aparece ante el espectador que lo contempla como un fenómeno pansemiótico. El hombre medieval permanece ciego ante la concatenación causal de los acontecimientos, solo está atento a su significación. El universo, más que naturaleza, es un criptograma poblado de significados. Nada es lo que parece. Todas las cosas, más allá de su apariencia natural, esconden y revelan una realidad subyacente y oculta. Es lo que Umberto Eco llama el *alegorismo universal*, que constituye «una forma mágica y alucinada de mirar el universo, no por lo que parece, sino por lo que podría sugerir» (Eco, 1997: 89).

Sin esta sensibilidad para percibir la dimensión simbólica del mundo, la mentalidad medieval deviene incomprensible. Y, en efecto, el sentido simbólico del arte medieval permanecerá ignoto para el hombre del Renacimiento y para el hombre moderno (por lo menos hasta el romanticismo), que solo eran capaces de concebir un arte mimético.

El simbolismo es especialmente intenso dentro del espacio sagrado. Desde la Antigüedad el rito cristiano se califica de místico (en el sentido de secreto) por su valor simbólico (cf. Sainz Rodríguez, 1961: 45-51). El templo es símbolo de la Iglesia y mira hacia Oriente, porque en Oriente estuvo el Paraíso. La poderosísima orden de Cluny, la primera de las órdenes monásticas, que servirá de modelo a las demás, centra la vida del monje en el culto divino, en cuanto símbolo de la gloria (*vid.* Weisbach, 1949).

El símbolo se aplica tanto a la belleza de la naturaleza como a la belleza del arte—de lo que hoy llamamos arte, porque el hecho es que en el Medievo no había surgido todavía el concepto de las Bellas Artes—. El hombre medieval disfruta de la belleza sensible en todas sus manifestaciones.

La estética de la Antigüedad (y del Renacimiento) se mueve dentro del paradigma de la mimesis, según el cual el arte imita la naturaleza. La Edad Media crea un nuevo paradigma destinado a sustituir al anterior, en el cual el arte expresará lo sagrado o lo trascendente por medio del símbolo. Es el nuevo horizonte del románico y el gótico. Aunque, junto a esta simbología sagrada, desarrollará también una simbología profana. En todo caso, el simbolismo abroga la ley de la imitación y, como consecuencia de ello, potencia hasta límites insospechados la creatividad del artista.

Además de la función propiamente estética, de creación de belleza, el símbolo cumple otras dos funciones. En primer lugar, una función docente que consiste en enseñar a los iletrados, a los que no saben leer, que son casi todos. Hay referencias tempranas de esta función didáctica. Gregorio Magno (Roma, h. 540 - Roma, 604), escribe en su *Epistola ad Serenum* que la pintura representa para los ignorantes lo mismo que la escritura para los que saben leer.

Al mismo tiempo, el símbolo sirve para esconder ciertos mensajes a los no iniciados. El propio pseudo Dionisio afirma claramente en su *Teología mística* 1, 2, que la mística debe quedar reducida a ellos: «ten cuidado de que nada de

esto llegue a oídos de ignorantes: los que son esclavos de las cosas mundanas. Se imaginan que no hay nada más allá de lo que existe en la naturaleza, física, individual» (Pseudo Dionisio Areopagita, 1995: 371).

El simbolismo estético medieval no solo opera en el ámbito religioso sino también en el mundo profano, quizás porque entonces no había tanta distancia entre lo sagrado y lo profano como hoy en día. Todo el universo y toda la vida del hombre estaban teñidos por la religión. La serie de tapices *La dama y el unicornio* que se conservan en el museo Cluny de París tienen por lo menos dos significados: el amor humano y el amor divino. La rosa es en la literatura religiosa símbolo de belleza, renacimiento y virginidad, al tiempo que en el ámbito profano remite al amor carnal y a los órganos sexuales de la mujer (cf. Fumagalli Beonio Brocchieri, 2002: 13-16).

Es difícil acotar el concepto medieval de símbolo, que es diferente del concepto moderno. La palabra latina *symbolum* (del griego *symbolon*) tiene un sentido predominantemente religioso, se refiere al resumen de los artículos de fe: el *Credo* o *símbolo de los apóstoles*. El latín de la época usaba términos como *signum*, *figura*, *imago*, *exemplum*, *memoria* o *similitudo*, que hoy se traducen por símbolo, y *denotare*, *depingere*, *figurare*, *monstrare*, *repraesentare* o *significare*, que hoy entendemos por significar, aunque cada uno expresa un matiz peculiar (cf. Pastoureau, 2004: 11).

El símbolo se distingue del emblema (apellido, escudo de armas o atributo iconográfico) en que no remite a una persona o grupo humano, sino a una idea, aunque emblema y símbolo pueden ir unidos (cf. Pastoureau, 2004: 13). El símbolo es en sí algo aparente, material, mientras que lo simbolizado permanece más o menos oculto, es algo oscuro, difícil de explicar con palabras. El ejemplo más claro es el mundo sensible como símbolo de la trascendencia. El simbolismo medieval se desarrolla sobre todo en contextos neoplatónicos en los que arraiga con fuerza la teología negativa. La simbología se convierte en el lenguaje de lo inefable, desde la convicción de que no es posible saber qué es la belleza y deviene inexpresable el goce que emerge de su contemplación, ante el que solo cabe el silencio.

El vínculo que une al significado con el significante en el pensamiento contemporáneo es puramente arbitrario o convencional. En el mundo medieval, no. Michel Pastoureau subraya la relación que liga al símbolo con lo simbolizado: «aunque es polimorfo, el símbolo medieval casi siempre se construye en torno de una relación de tipo analógica, es decir, basada en el parecido —más o menos grande— entre dos palabras, dos nociones, dos objetos, o bien en la correspondencia entre una cosa y una idea» (Pastoureau, 2004: 17). Pero esta analogía es muy diferente de la imitación. El símbolo medieval ocupará el lugar de la mimesis antigua.

El resultado es que el símbolo es más real que lo que simboliza: «el símbolo siempre es más fuerte y más verdadero que la persona o la cosa real a la que debe representar porque, en la Edad Media la verdad siempre se sitúa fuera de la realidad, en un nivel superior a ella. Lo verdadero no es real» (Pastoureau, 2004: 22). Precisamente por ello, la historia simbólica, si quiere entender la

mentalidad del hombre medieval, ha de olvidarse un tanto de la distancia que separa lo real de lo imaginario (cf. Pastoureau, 2004: 19).

Descifrar el significado del símbolo es tarea ardua en el tiempo presente, desde la mentalidad racional del hombre moderno, porque el símbolo está sujeto a un código de significación mal conocido que opera siempre en contextos determinados, sin mensajes unívocos, sino que portan altas dosis de ambigüedad. El símbolo impone al espectador una tarea continua de interpretación. Vivir entre símbolos supone una operación constante de encriptación y desencriptación de mensajes.

Los códigos de significación de la simbología medieval proceden de la Biblia, del mundo antiguo y de los pueblos bárbaros. Toda la simbología es, para Pastoureau, cultural (cf. Pastoureau, 2004: 24). Por el contrario, para Carl Gustav Jung el símbolo es la expresión de un arquetipo o contenido del inconsciente colectivo, que es universal, común a todos los hombres (cf. Jung, 2010: 10, 11 y 14).

También debe tenerse muy presente al estudiar los símbolos la doble perspectiva emic/etic que usa la antropología, porque es muy diferente la manera en que ve las cosas el hombre medieval inmerso en un mundo simbólico, del punto de vista del investigador moderno, que desde fuera pretende describir, interpretar y comprender el fenómeno con objetividad.

El mundo simbólico es muy complejo. Junto al *alegorismo universal* del hombre corriente, Umberto Eco distingue una *pansemiosis metafísica* de tipo teológico y filosófico, que ve en el efecto el signo de la causa (cf. Eco, 1997: 89).

El símbolo, en cuanto tal, no es más que un mecanismo de comunicación entre personas. Pero la Edad Media descubre su enorme potencia estética, como elemento productor de belleza y de fealdad, hasta el punto de servirse de él para explicar qué es la belleza y qué debe ser el arte. Todo ello desemboca en un simbolismo estético, que afirma que la belleza del mundo es símbolo de la belleza de Dios. Esto es posible porque el filósofo medieval vislumbra, junto a la belleza visible, una belleza invisible.

Pero no solo ocurre con la belleza. Todo el neoplatonismo medieval soporta un cierto dualismo metafísico, cuando distingue dos órdenes de realidad: el mundo visible o sensible, al que se accede por medio de los sentidos, y el mundo invisible o inteligible, al que se accede por medio de la razón y de la imaginación (cf. Jaques, 2003: 130-131). Lo mismo que hace con la belleza, el filósofo se vale del símbolo para explicar la articulación de los dos mundos. Y, así, el simbolismo medieval no solo es estético, también es metafísico en cuanto afirma que el mundo corpóreo es símbolo de Dios y de las realidades invisibles.

Se han querido ver antecedentes del simbolismo medieval en Grecia, en la cultura celta, en el cristianismo clandestino antiguo, en la exégesis bíblica de los cuatro sentidos (Clemente y Orígenes), pero lo cierto es que es hijo de la filosofía neoplatónica. Ya Plotino veía el mundo sensible como una imagen que imita su modelo o arquetipo (cf. Plotino, 1998, vol. III: 160-161).

Esta doctrina de origen platónico se transmite a través de Macrobio y Calcidio, dos filósofos neoplatónicos del siglo IV de los que no se sabe casi

nada, insignificantes en su tiempo, pero que ejercieron enorme influencia en toda la Edad Media. Casi se puede decir que enseñaron el neoplatonismo a los filósofos medievales.

Calcidio (*vid.* Macías Villalobos, 2015: 11-57) escribió un *Comentario al Timeo* en cuyo capítulo 247 cita la *República* (508b12-c2) y pone de relieve que el mundo inteligible tiene su propio Sol del que es imagen el del mundo sensible (cf. Calcidio, 2014: 327).

Y Macrobio, en su *Comentario al Sueño de Escipión* (I, 14), ve en la belleza de las cosas el reflejo como en un espejo del rostro de la Divinidad: «el Alma crea y llena de vida a todos los seres que vienen después de ella; ya que este fulgor único lo ilumina todo y se refleja en todas las cosas como un único rostro enfrente de muchos espejos colocados uno detrás de otro» (Macrobio, 2005: 79).

El pseudo Dionisio (*vid.* Valiente Sánchez-Valdepeñas, 1997, y Andia, 1997) elabora una nueva estética, la estética de la luz, de raíces antiquísimas en los cultos solares, que estará presente en toda la filosofía medieval. Y, además, esboza tímidamente una estética del símbolo, una concepción simbólica de la belleza, pero con simples fogonazos que va hilvanando al hilo de sus especulaciones místicas, sin un desarrollo conceptual completo. Así concibe el mundo como símbolo de Dios. En la *Carta X* (c. 1.117 B), de autenticidad discutida, dice que «lo visible es realmente imagen de lo invisible» (Pseudo Dionisio Areopagita, 1995: 412). Es una afirmación tangencial que ni repite ni desarrolla en sus libros. La Belleza es un atributo de Dios. Y, como consecuencia de ello, se percata en la *Jerarquía celeste* (II, 4) de que la belleza del mundo conserva ciertos vestigios de la belleza divina (cf. Pseudo Dionisio Areopagita, 1995: 129), porque procede de ella. Pero en ningún sitio afirma claramente que la belleza visible sea símbolo, imagen o espejo de Dios.

Sus ideas influirán en el arte. Los místicos de entonces veían el mundo como un cubo coronado por la bóveda celeste, un modelo que los arquitectos de Oriente trataron de imitar en los templos, adoptando la forma de un cubo cubierto por una cúpula semiesférica, como, por ejemplo, la iglesia de Santa Sofía en Estambul (cf. Tatarkiewicz, 2007: 35).

Más allá de estos antecedentes, el formulador del simbolismo medieval (cf. Bruyne, 1946, vol. I: 359-374), tanto metafísico como estético, será Juan Escoto Eriúgena, el primer lector conocido de Calcidio, para quien «no hay ninguna realidad [866A] sensible y corpórea que no signifique una cosa inteligible e incorpórea» (Escoto Eriúgena, 2007: 641).

Solo Dios es la suma y verdadera belleza (cf. Escoto Eriúgena, 2007: 183-184). Pero, fiel a la teología negativa, ha de reconocer que Dios en sí mismo es invisible, incomprensible, oculto, desconocido, carente de forma y especie (cf. Escoto Eriúgena, 2007: 388). Sin embargo, lo divino se nos manifiesta por símbolos o teofanías: «Llamo teofanías a las imágenes de las realidades visibles e invisibles, por cuyo orden y belleza se conoce que Dios existe» (Escoto Eriúgena, 2007: 183-184). En la criatura Dios se hace visible, comprensible, manifiesto, conocido, hermoso y especioso (cf. Escoto Eriúgena, 2007: 388). Todo lo visible, tanto la naturaleza como el arte, tiene valor simbólico.

Pero no todo es belleza, también hay fealdad. Predica la belleza del mundo en su conjunto, una armonía en la unidad (cf. Escoto Eriúgena, 2007: 335), y no de una cosa en particular (cf. Escoto Eriúgena, 2007: 748-749). Escoto se percata de la existencia de *dissimilia signa* (signos desemejantes) (cf. Escoto Eriúgena, 2007: 591-592 y 775), seres monstruosos o deformes, que quizás sirvieron de modelo a los seres representados en los capiteles de muchos edificios románicos.

El pensamiento de Escoto permanece un tanto escondido durante los doscientos años siguientes, hasta que en el siglo XII rebrota con fuerza y contagia a casi todos los filósofos su pasión simbolista. Guiberto de Nogento de Novigento (Clermont, h. 1055 - 1124) afirma en su autobiografía (*De vita sua sive Monodiarum suarum tres libros* ¹2, PL 156, c. 840) escrita hacia 1114 que «toda belleza temporal es el reflejo de la belleza eterna» (Tatarkiewicz, 2007: 223), incluso la belleza de la mujer (cf. Bruyne, 1946, vol. I: 210).

Alain de Lille (Lille, h. 1128 - Abadía de Cîteaux en 1202) es autor de un poema que dice:

[579A] Toda criatura del mundo, es para nosotros como un libro, como un cuadro, también como un espejo.

[579B] Es un símbolo fidedigno de nuestra vida, de nuestra muerte, de nuestra condición, de nuestro destino (Raña Dafonte, 2009: 151).

El máximo artífice de la noción medieval de símbolo y del simbolismo estético/metafísico es Hugo de San Víctor (Sajonia, 1096 — París, 1141) (*vid.* Piñero Moral, 2001), que usa la palabra latina *symbolum* como sinónimo de *figura* y de *signum*, y es autor del primer tratado de estética titulado *De tribus diebus* (el libro VII y último del *Didascalicon de studio legendi*), en el que estudia las clases de belleza sensible y los elementos determinantes de la misma.

Es autor de un *Comentario a la Jerarquía celeste* (1137), en el que define el símbolo (*symbolum*) como «una colección de formas visibles destinada a mostrar las invisibles» (Jaques, 2003: 127). Porque «las cosas visibles son imágenes y copias (*imagines et simulacra*) de las que no se pueden ver con los ojos» (Jaques, 2003: 133-134). Y añade en la misma obra:

Todas las cosas visibles que nos han sido dadas a fin de educarnos visiblemente por medio de símbolos, es decir, de figuras, están destinadas a significar y explicar las cosas invisibles [...] Son signos de las cosas invisibles e imágenes de aquellas realidades que existen en la sublime e incomprensible naturaleza de la divinidad y que se hallan sobre toda inteligencia y sobre toda la comprensión (Jaques, 2003: 128).

Aquí se ve que la naturaleza simbólica de todo lo visible deriva de la teología negativa que hace imposible para el hombre el conocimiento de Dios.

El vínculo que une los dos mundos es la analogía. Las cosas visibles conducen a las invisibles porque hay entre ellas cierto parecido:

Hay una cierta semejanza entre la belleza visible y la belleza invisible, de acuerdo con la mutua relación que entre ellas estableció el invisible Artífice. En virtud de esta relación, como si se tratara de espejos, cosas que tienen diversas proporciones constituyen una sola imagen. Es manifiesto pues que la mente humana, convenientemente estimulada, pasa de la belleza visible a la invisible (Jaques, 2003: 138).

De aquí se desprende que la belleza visible tiene una naturaleza especular. Es una copia, y nada más que una copia, de la belleza invisible, que es la auténtica.

Esta manera de razonar conduce a Hugo al simbolismo estético, cuando afirma en el *Comentario a la Jerarquía celeste* que «la belleza visible es imagen de la belleza invisible» (Jaques, 2003: 130-131), y no solo esto, sino que es sobre todo «la imagen más evidente de Dios» (cf. Bruyne, 1946, vol. II: 249).

Pero, hay una diferencia entre ellas. La belleza invisible es simple y uniforme, mientras que la belleza visible es múltiple y está dotada de una proporción variada (cf. Jaques, 2003: 137-138). Todas las formas sensibles son símbolo de Dios, tanto si son semejantes o bellas, como si son desemejantes (cf. Jaques, 2003: 135). Muchos filósofos medievales acogen la doctrina pitagórica de la *pankalía*, de la belleza de todas las cosas, hasta el punto de negar la fealdad, entendida como lo contrario de la belleza. *Turpe* no significa feo para ellos, sino el grado mínimo de belleza.

Por medio de la belleza de las cosas creadas se accede a la belleza suprema (cf. Bruyne, 1946, vol. II: 256). El gozo de la belleza sensible es la vía de ascenso a la belleza invisible. Esta doctrina tiene un inequívoco sentido místico. Para progresar en la vía mística en preciso empezar por la percepción y el gozo de la belleza sensible. Hugo de San Víctor es un místico, cuyo simbolismo radical termina por confundir el gozo estético con la experiencia mística. Ahora bien, la belleza invisible no está al alcance de cualquiera, solo del hombre sabio. Los demás permanecerán anclados en la belleza visible (cf. Bruyne, 1946, vol. II: 220).

Hugo afirma el carácter simbólico, no solo de la belleza, sino de todo el mundo visible. Y considera la naturaleza y, junto a ella, cualquier obra de arte, como un símbolo de Dios, a quien califica de artífice (cf. Jaques, 2003: 137-138), en línea con el demiurgo platónico del *Timeo*. Reconoce en el *Didascalicon* que «todo el mundo [...] sensible es como un libro escrito por el dedo de Dios [...] Cada una de las criaturas es como una figura, no inventada por decisión humana, sino puesta por el juicio divino en orden a la manifestación de la invisible sabiduría de Dios» (cf. Jaques, 2003: 128-129). De aquí se deduce que todo su simbolismo, que en un principio es estético, termina por convertirse en metafísico. El mundo, todo el mundo, es símbolo de Dios y nada más que símbolo de Dios.

Otros filósofos posteriores desarrollarán el simbolismo, como el discípulo de Alberto Magno, Hugo de Estrasburgo, en su *Compendium theologicis veritatis*, y Nicolás de Cusa en *De docta ignorantia* (vid. González Ríos, 2015).

Pero el simbolismo estético, omnipresente en los primeros siglos de la Baja Edad Media, no llega a la escolástica del siglo XIII. Alberto Magno y Tomás de

Aquino incorporan a su pensamiento la estética de la proporción y la estética de la luz, pero guardan silencio sobre el símbolo. Se apartan del paradigma simbólico, que en todo momento permanece ausente de su filosofía, sin negarlo expresamente ni refutarlo.

Santo Tomás se refiere a la armonía y al esplendor: «lo bello consiste en una cierta claridad y en una cierta proporción» (Jaques, 2003: 104). Dios es la causa de la belleza del mundo: «Dios es denominado bello por cuanto es la causa de la consonancia y de la claridad de todas las cosas» (Jaques, 2003: 95). E incluso llega a admitir que la belleza procede de la iluminación divina: «La forma es una cierta irradiación que proviene de la claridad primera» (Jaques, 2003: 106). Pero, de aquí no pasa y en ningún momento llega a afirmar que el mundo o la belleza del mundo sean imagen o símbolo de Dios.

Para formular su teoría del arte vuelve al paradigma mimético de la Antigüedad y afirma que «el arte imita a la naturaleza» (Jaques, 2003: 162). Vive en un mundo de símbolos, rodeado de obras de arte que en ningún momento pretenden imitar la naturaleza, sino transmitir un mensaje simbólico, pero no le dedica la más mínima atención al símbolo ni a su función estética. Pretende saber lo que las cosas son y no lo que significan. Y esto supone la liquidación del alegorismo medieval.

Quizás ello se deba a que el simbolismo estético/metafísico medieval es perfectamente compatible con la filosofía neoplatónica, pero se compadece mal con la metafísica aristotélica que inspira la filosofía tomista. La concepción del mundo como símbolo de Dios, y nada más que símbolo de Dios, deja traslucir una cierta inconsistencia del mundo visible, de la realidad espacio-temporal, muy del gusto de los místicos, pero difícil de digerir para los teólogos escolásticos del siglo XIII.

Referencias bibliográficas

- ANDIA, Isabel (ed.) (1997). *Denys l'Aréopagite et sa postérité en Orient et en Occident*. Paris: Institut d'Études Augustiniennes.
- BRUYNE, Edgar de (1946). *Estudios de estética medieval*, 3 vols. Madrid: Gredos, 1958.
- CALCIDIO (2014). *Traducción y Comentario del Timeo de Platón*, introducción, traducción y notas de Cristóbal Macías Villalobos. Zaragoza: Libros Pórtico.
- CASSIRER, Ernst (1944). *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. México D.F.: FCE, 1963.
- CURTIVUS, Ernst Robert (1948). *Literatura europea y Edad Media latina*. México D.F.: FCE, 1955.
- DUBY, Georges (1981). *San Bernardo y el arte cisterciense (El nacimiento del gótico)*. Madrid: Taurus.
- ECO, Umberto (1997). *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Lumen.
- ESCOTO ERIÚGENA, Juan (2007). *Sobre las naturalezas (PERIPHYSEON)*. Navarra: EUNSA.

- FUMAGALLI BEONIO BROCCHERI, Mariateresa (2002). *La estética medieval*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2012.
- GONZÁLEZ RÍOS, José (ed.) (2015). *La dimensión simbólica del pensamiento de Nicolás de Cusa. Genealogía y proyección*. Buenos Aires: Círculo de Estudios Cusanos de Buenos Aires.
- JAQUES PI, Jèssica (2003). *La estética del románico y el gótico*. Madrid: A. Machado Libros.
- JUNG, Carl Gustav (2010). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.
- MACÍAS VILLALOBOS, Cristóbal (2015). «Calcidio, traductor y comentarista del *Timeo* platónico». *Ágora. Estudios Clásicos em Debate*, 17/1, 11-57.
- MACROBIO (2005). *Comentario al Sueño de Escipión*, edición de Jordi Raventós. Madrid: Siruela.
- MORTARA GARAVELLI, Bice (1988). *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra, 1991.
- PANOFKY, Erwin (2004). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial.
- PASTOUREAU, Michel (2004). *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*. Buenos Aires: Katz, 2006.
- PIÑERO MORAL, Ricardo (1996). «La teoría del arte en Plotino». *Helmantica. Revista de filología clásica y hebrea*, 47/142-143, 27-57.
- (2001). «La teoría del Arte en Hugo de San Víctor». *La Ciudad de Dios*, CCXIV/1, 145-162.
- PLOTINO (1998). *Enéadas*. Porfirio. *Vida de Plotino*, 3 vols. Madrid: Gredos.
- POCHAT, Götz (1986). *Historia de la estética y la teoría del arte. De la Antigüedad al siglo XIX*. Madrid: Akal, 2008.
- PSEUDO DIONISIO AREOPAGITA (1995). *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*. Madrid: BAC.
- RAÑA DAFONTE, César (2009). «Dos poemas del maestro Alano de Lille (1114/1129-1203)». *Revista Española de Filosofía Medieval*, 16, 151-158.
- SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro (1961). *Espiritualidad española*. Madrid: Rialp.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw (2007). *Historia de la estética. II. La estética medieval*. Madrid: Akal.
- TIRADO SAN JUAN, Víctor Manuel (2013). *Teoría del arte y belleza en Platón y Aristóteles. La idea de la estética*. Madrid: Universidad San Dámaso.
- VALIENTE SÁNCHEZ-VALDEPEÑAS, Ángel-Vicente (2004). *El «Corpus Dionysiacum» y su influencia en la obra de Juan Escoto Eriúgena*. Tesis doctoral inédita. Madrid: UNED.
- WEISBACH, Werner (1949). *Reforma religiosa y arte medieval*. Madrid: Espasa-Calpe.

Florentino Aláez Serrano es doctor en filosofía por la UNED y doctor en ciencias de las religiones por la Universidad Complutense de Madrid. Autor del libro *San Juan de la cruz y el misticismo herético*.

Florentino Aláez Serrano holds a Doctoral Degree in philosophy from the UNED and is a Doctor in Sciences of Religions from the Universidad Complutense de Madrid. He is the author of the book *San Juan de la Cruz y el misticismo herético*.
